

ENTRE EL VIEJO ARTE POLÍTICO Y LAS NUEVAS POLÍTICAS ARTÍSTICAS: LA DESACTIVACIÓN DEL ARTE ESPAÑOL DURANTE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA

JUAN ALBARRÁN DIEGO
Universidad de Salamanca

Este artículo analiza la progresiva desactivación política que afectaría a un conjunto significativo de prácticas artísticas en el contexto de la transición a la democracia en España. A principios de los setenta, emergen una serie de discursos artísticos muy críticos con respecto a la situación política del país que evolucionarán hacia posturas mucho menos comprometidas, descargadas de contenidos políticos, a medida que se van cumpliendo etapas en el complejo proceso transicional. Realizaremos un breve recorrido por las distintas propuestas artísticas, casi siempre próximas a los nuevos comportamientos (arte conceptual, performance, poesía experimental), poniendo de manifiesto las contradicciones inherentes a algunas de ellas y tratando de explicar bajo qué condicionantes políticos y culturales se produce esa vuelta al orden a finales de los setenta y principios de los ochenta.

Palabras clave: arte conceptual, desactivación política, políticas culturales, movida, transición.

This paper analyzes the progressive political deactivation that affected a significant group of art practices during the Spanish transition to democracy. In the early seventies, some artistic discourses arose that were very critic with the current political situation. These experiences evolved to less compromised positions, devoid of their political content, as the transition process developed. We do a brief survey of artistic works, very close to conceptual art, performance art and experimental poetry, where we will point out their inherent contradictions and try to explain which political and cultural factors conditioned a return to order in the late seventies and early eighties.

Key words: conceptual art, cultural policies, politic deactivation, movida, transition.

LA POLITIZACIÓN DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN EL ÚLTIMO FRANQUISMO

A finales de los años sesenta, en el contexto de un régimen cada vez más debilitado social y políticamente, podemos localizar un repunte de la conciencia crítica de los artistas con respecto a la represión de las libertades impuesta por la dictadura franquista (al menos, en lo referente a la expresión pública de su desacuerdo mediante el contenido más o menos explícito de sus obras). En el panorama artístico de esa década, tratando de superar la pesada herencia de un informalismo elevado a la categoría de vanguardismo oficial por los mecanismos de propaganda del régimen¹, convivieron un pop de marcMoleroada orientación política (tachado de simple “moralina sociológica”² por los críticos que iban a marcar el rumbo de nuestros transicionales años ochenta), con tendencias de tipo racionalista-constructivista (Equipo 57, Alfaro, Palazuelo, Yturralde, grupo MENTE, Alexanco) y lenguajes figurativos de muy distinta índole (Genovés, Canogar, Antonio López). En una coyuntura de creciente conflictividad y malestar social, muchos de estos artistas (incluidos algunos de los que lanzaron internacionalmente sus carreras al amparo de las

políticas artísticas que legitimaban la dictadura en bienales y certámenes de todo el mundo) comienzan a adoptar posturas críticas con respecto a la situación política y social de un régimen asfixiante.

Esta crítica se hará más explícita a principios de los años setenta coincidiendo con el desarrollo de lenguajes próximos al *land art*, al *povera* italiano y al arte conceptual, que en el caso español se ha convertido en una especie de cajón de sastre en el que tendría cabida cualquier manifestación artística ajena a los soportes tradicionales. A día de hoy, es un lugar común afirmar que el conceptualismo español se caracteriza por su contenido crítico político. Los escasos estudios dedicados a nuestro conceptual³, desde el libro seminal de Simón Marchán⁴, pasando por los ensayos de Victoria Combalía⁵, hasta el reciente trabajo de Pilar Parcerisas⁶ insisten en este parecer, que se revela absolutamente acertado si consideramos la dimensión contestataria que adquirió cualquier producción cultural (no necesariamente panfletaria) que escapase al control gubernamental en el crispado clima político del último franquismo.

Durante la dictadura, la historiografía oficial había establecido una serie de categorías que caracte-

¹ Sobre las políticas artísticas impulsadas por la administración franquista durante los sesenta véase TÍO BELLIDO, R.: *L'art et les expositions en Espagne pendant le franquisme*. París, Isthme, 2005; NÚÑEZ LAISECA, M.: *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madrid, CSIC, 2006; MARZO, J. L.: *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*. Girona, Fundació Espais, 2007.

² GONZÁLEZ, A.: “Así se pinta la historia (en Madrid)”, en *Madrid DF*. Madrid, Museo Municipal, 1980 (cat.); véase también el artículo de BONET, J. M.: “Contra la pintura de los sesenta”. *Comercial de la pintura* n° 1, 1983.

³ Sobre este particular véase el ensayo de CARRILLO, J.: “Conceptual Art Historiography in Spain”. *Papers d'art* n° 83, 2008.

⁴ MARCHÁN, S.: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 2001 (1974), p. 288: “En mi opinión, lo más destacable [del conceptualismo español] ha sido su intento, bastante generalizado, de invertir las premisas del arte como idea en su sentido inmanentista o neopositivista tautológico. Por otro lado, el conceptualismo español, al abordar esta inversión, está atendiendo a nuestra situación específica artística y político-social”.

⁵ COMBALÍA DEXEUS, V.: “La col·lecció Tous en el si de l'art conceptual català” en *L'art conceptual català en la col·lecció Rafael Tous*. L'Hospitalet, Tecla Sala, 2002 (cat.), p. 15: “En España, de acuerdo con nuestras particulares condiciones históricas, el arte conceptual adquirió un cariz político, en mayor o menor medida según los artistas. El fenómeno fue muy interesante porque combinó radicalidad artística y rebelión política, hecho que se ha dado pocas veces en el siglo XX”.

⁶ PARCERISAS, P.: *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid, Akal, 2007, p. 27: “Cuando trasladamos el Conceptualismo a periferias del arte como España o América Latina, las premisas de la ortodoxia analítica del Arte Conceptual de los países anglosajones no son válidas. El proyecto de las periferias estuvo más estrechamente vinculado a la realidad social y política, y la capacidad crítica del Arte Conceptual empezó a actuar con una vinculación directa con lo real”.

rizaban al arte español del pasado a la vez que direccionaban la producción estética del futuro. El arte genuinamente español atesoraba una serie de valores universales que emanaban de una individualidad genial y que se condensaban en obras eminentemente realistas cuya promoción y difusión (léase instrumentalización) eran responsabilidad del Estado⁷. Frente a esta concepción apolítica del arte y conectando en varios puntos con la lucha por las libertades de la oposición democrática, las prácticas que crecen bajo el amplísimo paraguas del conceptualismo llamaron la atención sobre problemáticas políticas muy concretas, recuperando los espacios públicos como ámbitos de protesta, restituyendo parte de la capacidad del artista como agente de transformación social y proponiendo la colectivización de la autoría así como la autogestión de la producción y exhibición de sus trabajos. Sobre estos últimos aspectos incidieron las experiencias de los grupos Tint-1 y Tint-2⁸, el Grup de Treball, la actividad algo posterior de l'ADAG⁹ y, en el ámbito madrileño, algunos trabajos de Alberto Corazón (*Documentos*, 1970-1973; *Plaza Mayor, análisis de un espacio*, 1974) y La Familia Lavapiés (*Artecontradicción*, librería Antonio Machado, 1975). En cualquier caso, próximas o no a las poéticas conceptuales, fueron muchas y muy diversas las posturas adoptadas por los artistas a la hora de posicionarse en contra del régimen durante sus últimos años. Algo que nos permitiría reflexionar brevemente acerca de la eficacia y per-



Herminio Molero. Cartel de la exposición *Mi nombre es Molero*, 1975, Archivo galería Buades, Museo Patrio Herreriano, Valladolid.

tinencia socio-política de las distintas propuestas en su empeño por alcanzar una democratización efectiva de la vida política y de la práctica artística.

En 1967, Herminio Molero, recién llegado de París, fundaba la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (CPAA) junto a, entre otros, Ignacio Gómez de Liaño y Manolo Quejido. Partiendo de la poesía experimental, estos jóvenes artistas participaron en exposiciones dentro y fuera de España alcanzando una considerable notoriedad y estableciendo contactos con la vanguardia de otros países. El concepto de cooperativa en general y el nombre de ésta en particular implicaban un claro posicionamiento político al proponer una práctica artística que debía desempeñar un papel fundamental en el “diseño estético de la sociedad”, arremetiendo al mismo tiempo contra la mercantilización de los objetos artísticos¹⁰. Entre 1969 y

⁷ MARZO, J.L.: *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*. Ob. cit., pp. 21-23.

⁸ SELLÉS, N.; FONT AGULLÓ, J. (eds): *Grup Tint-2 (1974-1976)*. Banyoles, Ajuntament de Banyoles, 2004 (cat.). El grupo Tint-2 desarrolló su labor organizativa en Banyoles entre 1974 y 1976 desde postulados próximos a los del Grup de Treball.

⁹ SELLÉS, N.: *Art, política i societat en la derogació del franquisme*. Girona, Llibres del Segle, 1999. En esta investigación Sellés realizó un estudio minucioso de las actividades, estrategias y posicionamientos político-artísticos de l'ADAG (Assemblea democràtica d'artistes de Girona, 1976-1978) en el contexto de la transición a la democracia.

¹⁰ Cfr. COOPERATIVA ARTÍSTICA Y ARTESANA: “Declaración de principios. Estética y sociedad”, en VV.AA.: *Desacuerdos 3*. Barcelona, San Sebastián, Sevilla; MACBA, Arteleku, UNIA; 2005 (1967), pp. 54-56: “Asistimos al hecho de que al producto artístico se le compra, se le vende, se le tasa, se le lanza en medio de una campaña publicitaria o comercial ajena por completo a su íntima razón de existencia, a su funcionalidad social. El arte, de puertas afuera del artista, lo manejan los que actúan en el mercado con un indudable servicio a la espectacularización. La dialéctica dinámica de lo que debieran ser sus funciones, es decir, la empresa de *diseñar estéticamente la sociedad*, queda mediatizada por el juego que le asignan junto al capital (...)”.

1970, los miembros de la CPAA participaron en el seminario interdisciplinar *Generación automática de formas plásticas* celebrado en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM)¹¹ junto a algunos artistas próximos al arte cinético y las corrientes constructivistas (Alexanco, Barbadillo, Elena Asins, Luis Lugán, Soledad Sevilla). Allí entraron en contacto con dinámicas de trabajo muy teorizadas e hiperracionalistas de las que se alejarían poco después. En los primeros setenta, Molero diversifica sus actividades (poesía concreta, música electrónica, teatro) y participa en varios happenings y acciones al lado de Pedro Almodóvar (Instituto Alemán, Sala Cadarso, Escuela de Música Santa Clara) con quien viaja a Londres e Ibiza entre 1972 y 1973. Con respecto a su posicionamiento político durante estos años, Molero explica:

No éramos combatientes al uso, de pasearnos con la bandera roja por la Gran Vía, y eso les desconcertaba. Realmente nuestra forma de lucha consistía en ignorar que existiese una dictadura, para nosotros estaba ya muerta y como tal nos comportábamos. / (...) A los burdos engranajes de la dictadura se les escapaba un tipo de subversión tan sutil como la nuestra. Y, lo cierto, es que cuando, allá por el 71, nos dicen que no nos conceden el estatuto de cooperativa llevamos ya una actividad de casi 5 años y yo, mucha obra realizada. Realmente, y sin darme cuenta, me encuentro como pintor¹².

No debía ser nada fácil actuar como si la dictadura no existiese. De hecho, la afirmación de Molero parece no ajustarse demasiado a la realidad de sus actos. Sin ir más lejos, en 1975 Molero pretendía empapelar los alrededores de la galería Buades con los car-

teles de la exposición que iba a inaugurar en la sala de la calle Claudio Coello. En los carteles se podía leer: "Eh, joven, ven a ver mi exhibición. Mi nombre es Molero". En esos días Franco iniciaba su largo proceso de agonía y la tensa situación política, que por nadie podía ser ignorada, desaconsejaba llenar con aquellos carteles (inocuos en términos políticos) las calles del céntrico y conservador barrio de Salamanca (la galería estaba en el mismo edificio que la delegación del Frente de la Juventud, dependiente de Fuerza Nueva), por lo que la pagada nunca se llevó a cabo¹³.

Tras su estancia en Ibiza, Molero regresa a Madrid en 1973. En la capital conoce a Juan Manuel Bonet y entra en contacto con el círculo de artistas de la galería Buades. Queda entonces fascinado por la personalidad artística de Pérez Villalta y pasa a formar parte de aquella generación de jóvenes artistas comprometidos con la recuperación de la pintura que acapararía la atención crítica en los últimos setenta y primeros ochenta. Sin embargo, Molero parece no encontrarse del todo cómodo como un simple pintor, desarrollando una actividad inscrita en los circuitos del arte elevado ("Mi intención era crear una pintura tan popular como lo pueda ser el rock", explicó en repetidas ocasiones). Tal vez por ello su trabajo deriva hacia manifestaciones cercanas a la cultura popular como el cómic (*Las aventuras de California Sweetheart*, 1975), el rock sinfónico (Araxes) y la música pop (en 1977 fue manager de Los Zombies y Kaka de Luxe, y en 1978 fundó Radio Futura)¹⁴.

También en 1967, el mismo año en que se constituye la CPAA, el grupo Zaj¹⁵ realizaba un concierto en el madrileño Teatro Beatriz bajo el título *Música*

¹¹ VVAA.: *Desacuerdos 3*. Ob. cit., pp. 15-43.

¹² ESGUIZÁBAL, R.: "Entrevista a Herminio Molero: la vida densa, 1967-1987". *Buades, periódico de arte* n° 10-11, 1987, p. 65.

¹³ LÓPEZ MUNERA, I.: "Yo vivía allí", en VVAA.: *Galería Buades, 30 años de arte contemporáneo*. Valladolid, Museo Patio Herreriano, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 101.

¹⁴ Puede consultarse una completa cronología de su obra en *Herminio Molero. Entre dos mundos*. Teruel, Museo de Teruel, 2004 (cat).

¹⁵ Los orígenes de Zaj se remontan a 1958 cuando Walter Marchetti y Juan Hidalgo conocen a John Cage y David Tudor en Darmstadt. Zaj no queda constituido como grupo hasta 1964 (se disolvió en 1996). Su actividad se condensa en "conciertos" de música concreta y acciones

de acción y teatro musical. Como en el caso de Molero y su CPAA, en los trabajos de Zaj no se explicita una rechazo frontal a la dictadura, no encontraremos una crítica directa a las instituciones franquistas ni un mensaje político más o menos velado. Sus acciones, muy influidas por los conceptos musicales de Cage, se construían a partir de movimientos muy simples (tocarse las espaldas, mirarse al espejo, pelar y comerse una manzana, llenar un vaso de agua, etc), nada que pudiese calificarse como una manifestación pública de posiciones políticas susceptible de ser censurada por las autoridades. Sin embargo, revisando las críticas del concierto aparecidas en la prensa¹⁶, resulta evidente que aquellas acciones cotidianas, banales y aparentemente intrascendentes adquirían, voluntaria o involuntariamente, un cariz político, una dimensión subversiva, ante un público desconcertado y unos

repressió f. Acció de reprimir.
repressiu -iva adj. Que serveix per a reprimir, fet per a reprimir. **Lleis repressives.**
repressor -a adj. i m. i f. Que reprimeix.

LEXICONS GENEALS DE LA LlTTERA CATALANA,
 DICCIONARI DE LA LlTTERA CATALANA,
 DICCIONARI DE LA LlTTERA CATALANA,
 DICCIONARI DE LA LlTTERA CATALANA

Solidaritat amb el moviment obrer.
14 d'abril 1973

Grup de Treball. *Solidaritat amb el moviment obrer*, 1973,
 MACBA, Barcelona.

periodistas que, salvo excepciones, tenían una información más bien escasa¹⁷.

Lejos de las sutiles estrategias de resistencia y subversión de la CPAA y Zaj, que pasaban por ignorar la existencia del régimen y sus mecanismos de represión, por no dar cabida en sus trabajos a reivindicaciones directamente relacionadas con la existencia de una dictadura, la actividad del Grup de Treball (GdT)¹⁸ se centró en el análisis crítico de la situación política, económica y social de Cataluña en el conjunto del Estado español. Adoptando modos de hacer (tropos, podríamos llamarlos) propios del conceptualismo internacional (definiciones de diccionario, documentación a base de fotografías y fotocopias, redacción de textos teóricos, etc.), el grupo aglutinó a un conjunto muy heterogéneo de creadores que compartían el rechazo hacia las estructuras económicas del sistema artístico, la lucha contra la represión de las libertades impuesta por el régimen dictatorial (especialmente aquellas libertades relacionadas con la identidad catalana), el deseo de democratizar y desacralizar la práctica artística superando conceptos como estilo o autoría y la voluntad de incidir en la sociedad a través del arte. El colectivo produjo poca obra plástica y sí, en cambio, numerosos textos teóricos, especialmente a partir de la creación de su Servicio Permanente de Respuesta a la prensa en 1974. Hacia el año 75 la cohesión del colectivo es cada vez más débil. Se hacía muy difícil com-

musicales con un fuerte componente visual. Como ha explicado José Antonio Sarmiento: "Un concierto zaj, es ante todo, un espectáculo visual y una teatralización de la vida cotidiana donde están presentes el pensamiento zen y la familia zaj, es decir Duchamp (el abuelo), Cage (el padre), Satie (el amigo), y Durruti (el amigo de los amigos). Al que habría que sumarle Marinetti (al amigo olvidado)". SARMIENTO, J. A.: "Recorrido zaj", en VVAA.: *Zaj*. Madrid, MNCARS, 1996 (cat.), p. 17.

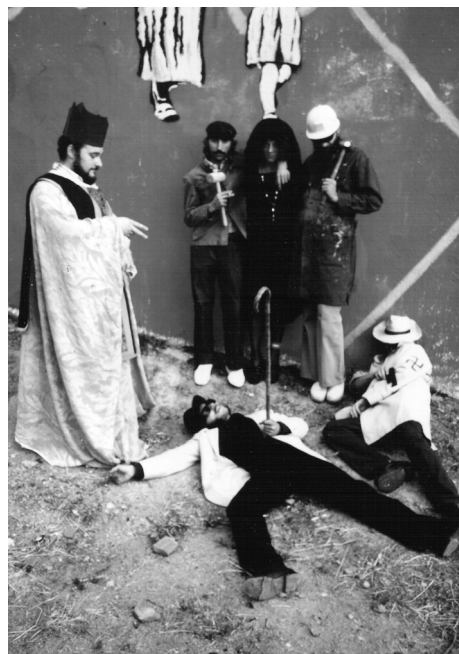
¹⁶ Cfr. SARMIENTO, J.A.: *Críticas a un concierto zaj*. Cuenca, +491, 1991. Los textos periodísticos recogidos por Sarmiento son tremendamente útiles tanto por las descripciones de las acciones como por las apreciaciones sobre la actitud del público durante las mismas.

¹⁷ Por ejemplo, el periodista del diario *Pueblo*, Serafín Adame, escribió: "Existen defensores a ultranza del delirante hecho que alegan haber capitales extranjeras donde lo aguantan. ¿Y qué? Tampoco entre nosotros es viable el streap-tease físico, ni puede tener vía libre el literario, desnudo de ideas, construcción, mensaje, teatralidad mínima". Por su parte José Téllez denunciaba en *Hoja del Lunes* la peligrosidad de este tipo de manifestaciones culturales: "(...) Como todo se hacía en silencio, sin que importase nada ni nadie, el público, defraudado, intervenía para ponerle música a la estupidez. Fue lo único bueno. Pero, de verdad, de verdad, muy peligroso". *Ibid*.

¹⁸ El Grup de Treball empieza a operar bajo ese apelativo en la Cinquena Universitat Catalana d'Estiu de Prada de Conflent en 1973, aunque muchos de sus miembros ya habían trabajado juntos en otros eventos (Mostra de Art Jove de Granollers, 1971; Vilanova de la Roca, 1972). VVAA.: *Grup de Treball*. Barcelona, MACBA, 1999 (cat.).

patibilizar los trabajos individuales (Muntadas, Torres, Abad, Benito) y la actividad hipercrítica del grupo, que llegaría a un estadio radical e improductivo hacia 1975, momento en que el GdT se disuelve coincidiendo con la muerte de Franco, la posterior legalización de partidos como el PSUC (al que estaban afiliados varios miembros del colectivo) y el retorno a la actividad pictórica de algunos de ellos.

También en el contexto madrileño existieron grupos artísticos que desarrollaron una contundente actividad a medio camino entre el activismo político y una versión un tanto inmadura del arte conceptual. En 1975 hace su aparición pública La Familia Lavapiés (LFL), un pequeño y efímero colectivo cuyos miembros estaban integrados en la UPA (Unión Popular de Artistas), una de las organizaciones vinculadas al FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota), grupo armado que llevó a cabo varias acciones terroristas en el último franquismo. Ese mismo año la librería-galería Antonio Machado programa la primera exposición de LFL (*Artecontradicción*) en la que el grupo aborda los problemas relacionados con la institución arte desde la óptica de la lucha de clases: “La exposición, básicamente, reproducía con materiales frágiles, efímeros, abiertamente chapuceros, un comedor burgués cuyas paredes aparecían repletas de cuadros, los cuales estaban divididos al centro mostrando las contradicciones dentro de la institución. Por supuesto en los cuadros estaban el capitalismo, los obreros, Tàpies, el asalto al cuartel de la montaña, el valle de los caídos, la acumulación de capital... la exposición era especialmente dura con la galería Juana Mordó y sus artistas, en aquellos momentos hegemónicos a falta de museos y centros de arte”¹⁹. En los meses siguientes la exposición itineró a un colegio mayor de la capital y a una galería de Cuenca. El día de la clausura los miembros del grupo sacaron todos los materiales de la muestra a la calle para quemarlos ante los ojos atónitos de Gustavo Torner. Poco después



La Familia Lavapiés, acción en el barrio de Portugalete, 1976, Archivo Darío Corbeira, Madrid.

LFL organizó una campaña de apoyo a la lucha del pueblo Saharaui en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Madrid con abundante documentación facilitada por el Frente Polisario Clandestino. Antes de su desaparición, el colectivo protagonizó algunas acciones en Orihuela (en el homenaje a Miguel Hernández para el que editaron un ejemplar ficticio de *El Caso*) y en dos barrios en lucha de la capital, Portugalete y la Ventilla. A principios del 76 el desconcierto que genera el nuevo panorama político, el fin de la militancia activa y el encarcelamiento de algunos de los miembros del grupo desencadena una crisis interna que culminaría con la disolución de LFL.

Dentro del complejo magma conceptualista español, Ferrán García Sevilla fue el principal (y tal vez único) representante de aquella línea de investigación que tenía como objetivo “definir el territorio específi-

¹⁹ CORBEIRA, D.: “Unas y otras prácticas artísticas en Madrid entre 1967 y 1997”. Artículo en su mayor parte inédito, redactado para el proyecto *Desacuerdos* y facilitado por el autor.

co del arte como sistema de conocimiento desde el lenguaje, adoptando la semiótica como instrumento científico de análisis de la imagen y las palabras”²⁰. Una reflexión metaartística que, en nuestro contexto, y salvando las distancias, sería el equivalente al conceptual tautológico-lingüístico de Art & Language y Joseph Kosuth (“el arte como idea como idea”)²¹. En lo político, el mismo García Sevilla confiesa haber pasado por “diferentes corrientes ideológicas según los periodos o etapas, marxismo, leninismo, trostkismo, maoísmo, anarquismo, situacionismo, etc.”²². Su trayectoria evolucionará desde los trabajos de carácter tautológico de principios de los setenta hacia un análisis semiótico-ideológico de los medios de comunicación que se materializaría en instalaciones desarrolladas en la segunda mitad de la década (anteriores a su retorno a la actividad pictórica en 1977). Al tiempo que trabaja en obras como *Arena*, *Espejismo*, *Fuego* o *Art és just un mot* (1971), García Sevilla hace circular manifiestos que exigen un posicionamiento po-

lítico como punto de partida de una práctica artística implicada socialmente²³. Muerto el dictador, sus trabajos adquieren una dimensión política más acentuada denunciando el carácter falocrático y patriarcal del poder en las instalaciones *El far-lo del Poder* (Museo de Mataró, 1976²⁴) y *Patrius, Patria, Patrium* (Sala de la Asociación del Personal de la Caja de Pensiones, 1976²⁵), de las que se desprende una crítica directa contra las instituciones y la represión del régimen franquista.

En 1977 García Sevilla abandona su producción conceptual (body art, instalaciones, cine, etc.), e inicia una meteórica carrera como pintor que le convertirá en uno de los artistas españoles más valorados de la década de los ochenta. Uno de los pintores que José Luis Brea englobó bajo la etiqueta trasconceptual²⁶. Su pintura, atravesada por una personal iconografía, ha sido calificada como “dialógica, irreverente, imaginativa, fragmentaria, antidogmática, desencantada,

²⁰ PARCERISAS, P.: *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*. Ob. cit., p. 162.

²¹ Hacia el año 73, García Sevilla ya conocía el texto de Kosuth *Art after Philosophy* (1969) que, de hecho, intenta traducir al castellano sin éxito. POWER, K.: “Conversación con Ferran García Sevilla”, en VVAA: *Ferrán García Sevilla*. Valencia, IVAM, 1998 (1989).

²² *Ibíd.*

²³ El primero de ellos se titulaba *A los artistas revolucionarios* (Mostra d’art de Granollers, 1971): “El artista que se llama revolucionario habitualmente tiene ideas consideradas co-revolucionarias, pero su práctica artística responde a unas ideas reaccionarias. La teoría revolucionaria ha de ir unida a la práctica revolucionaria. El arte sólo será válido en la medida que sepa desenmascarar los valores culturales tradicionales y crear otros nuevos más acordes con la realidad social que vivimos. Es necesario acabar con la idea de la obra de arte eterna. La muerte de la obra de arte supone la muerte de los valores morales, estéticos y comerciales”.

²⁴ Instalación en la que el artista situó cuatro troncos de árbol con grandes hachas de verdugo sobre un espacio repleto de basura doméstica. En el centro un proyector de diapositivas proyectaba sobre la pared las palabras poder, joder, morder, en alusión a un concepto de poder relacionado con la represión, la muerte y el acto sexual en un contexto machista y falocrático.

²⁵ Se trataba de una instalación múltiple con varios apartados en un interior que Parcerisas describe como de carácter “burgués, estático y con connotaciones de recinto oficial, burocratizado, espacio religioso, eclesiástico” (PARCERISAS, P.: *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*. Ob. cit., p. 266). En este complejo ambiente convivían imágenes relacionadas con el contexto histórico del franquismo, extraídas de diversos medios de comunicación, con retratos masculinos que a su vez quedaban enfrentados a textos provenientes de los libros de Formación del Espíritu Nacional (que ensalzaban la virilidad y la figura del padre), entre otros muchos elementos.

²⁶ BREA, J. L.: “Tras el concepto. Escepticismo y pasión”. *Comercial de la pintura* n° 2, 1983. En aquel momento, Brea pretendió dar profundidad teórica a un movimiento de vuelta a la pintura que, generalizando, se caracterizaba por su hedonismo antintelectualista. El autor delimitó un campo pictórico (trasconcepto) en el que García Sevilla, Manolo Quejido y Juan Navarro Baldeweg habrían conseguido articular un trabajo que superaba el dogmatismo ideológico del conceptual español: “De esta forma pudieron entregarse sin dilación al ejercicio efectivo de una nueva modalidad de producto artístico, no despotizada por el seguimiento de una guía teórico crítica unidimensional y exploradora de la positividad a la que la catástrofe del proyecto moderno había abierto paso” (p. 49). Años después el mismo Brea explicaría las circunstancias en las que se inscribía aquella propuesta (BREA, J. L.: “Los 70 son los 90”. *Atlántica* n° 16, 1997, pp. 116-118).

irónica y hedonista”²⁷. Sobre todo hedonista, como si desechada la pesada retórica del arte militante, insertible tras la consecución de esto que llamamos democracia, sólo tuviese sentido recuperar el placer de pintar por pintar, renunciando de una vez y para siempre el ajado sueño de contribuir al proceso de transformación social a través de una práctica artística “perfectamente útil”²⁸.

LA DESACTIVACIÓN DE LA PINTURA ESPAÑOLA: “COSMOS”, “ESQUIZOS” Y OTRAS DERIVAS

Desde principios de los setenta, en paralelo al desarrollo de las experiencias conceptuales, se venía gestando en la capital del Estado una tendencia pictórica, la joven figuración madrileña²⁹, de la que participaron Juan Anotonio Aguirre, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quijido, Herminio Molero y Chema Cobo, entre otros. Algunos llegarían a convertirse en estrellas del panorama artístico durante los primeros ochenta; casi todos compartían la admiración hacia Luis Gordillo, la voluntad de superar la tradición informalista española y una actitud escéptica (cuando no beligerante) con respecto a los nuevos comportamientos y el arte comprometido. En opinión de Jaime González de Aledo, el grupo lleva a cabo una “recuperación y consolidación de los géneros de caballete, interesa la pintura como producción específica, suprimiéndose el carácter didáctico del arte y, por tanto, la preocupación por su incidencia en la sociedad. Este abandono del arte como práctica social transforma-



Chema Cobo. *Demoiselle Meteorita*, 1975, Museo Patio Herreriano, Valladolid.

dora está en estrecha relación con la superación del estructuralismo, del marxismo y en general de toda creencia en paraísos materialistas de origen filosófico de sus análisis y de su ética, y con la recuperación de las filosofías del sujeto que hace que los artistas se tomen la práctica de la pintura con cierta alegría, impensable en el pesimismo absoluto de los realismos críticos”³⁰.

Las palabras de Aledo (obviamente referidas al arte conceptual y, en menor medida, al pop más político) son paradigmáticas de una actitud, muy extendida

²⁷ POWER, K.: “Flujo y constructo de energía”, en VV.AA.: *Ferran García Sevilla*. Ob. cit.

²⁸ CORAZÓN, A.: “En favor de un arte perfectamente útil”. *Temas de diseño* nº 5, 1973.

²⁹ Véase al respecto el trabajo de GONZÁLEZ DE ALEDO CODINA, J.: *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los años setenta*. Madrid, Universidad Complutense, 1987. El grupo nace alrededor de la Sala Amadís (dependiente de la Delegación Nacional de la Juventud y dirigida entonces por Juan Antonio Aguirre). En esta sala expusieron desde 1971 Alcolea, Rafael Pérez Mínguez, Pérez Villalta y Carlos Franco. Posteriormente el grupo crece y se consolida con el apoyo de la galería Buades.

³⁰ *Ibid.*, p. 22. En aquel momento, González de Aledo realizó un análisis excesivamente complaciente de su objeto de estudio, lo que en ocasiones le llevó, directa o indirectamente, a malinterpretar los verdaderos principios y propósitos del conceptual español que, en su opinión, quedaban desvirtuados por su inherente “manipulación ideológica”. Por otra parte, resulta paradójico que Aledo critique en estos términos el arte conceptual cuando él mismo participó de las experiencias del grupo Pasión, colectivo poco estudiado que desarrolló una interesante obra conceptual en el Madrid de principios de los setenta.

entre algunos críticos del momento, de desprecio absoluto hacia toda práctica artística que pretendiese un acercamiento crítico a la realidad social. Este tipo de interpretaciones simplificadoras de los planteamientos conceptuales fueron frecuentes entre críticos como Juan Manuel Bonet, Ángel González, Quico Rivas, Federico Jiménez Losantos o Fernando Huici, que consideraban las experiencias conceptuales (especialmente las llevadas a cabo por los artistas catalanes, muchos de ellos nacionalistas próximos al PSUC) como manifestaciones panfletarias, más ideológicas que artísticas y de una radicalidad escandalosamente ingenua.

En Madrid, pese a que existieron relaciones más o menos cordiales entre los pintores de aquello que se dio en llamar joven figuración madrileña y los artistas cercanos a las poéticas conceptuales (Nacho Criado, Alberto Corazón, Paz Muro, Alberto Schlosser, Eva Looz, con los que compartieron espacios expositivos en Buades, Vandrés y Amadís), los citados críticos y la escasa historiografía artística que se ha ocupado del tema se encargaron de ampliar la brecha entre las propuestas pictóricas del momento y los nuevos comportamientos.

Sin duda, esta brecha era mucho mayor en el ámbito catalán, donde un nutrido grupo de artistas conceptuales había adoptado una actitud muy crítica

con respecto a la práctica pictórica, que consideraban inoperante, aburguesada y rendida al mercado. Este hecho se puso de manifiesto en la conocida polémica que el grupo mantuvo con Tàpies³¹ y, más si cabe, en los enfrentamientos verbales con los miembros de Trama³² (a quienes Tàpies apoyó), grupo formado por los pintores Javier Rubio, José Manuel Broto, Gonzalo Tena y Xavier Grau, que tuvo a Federico Jiménez Losantos como principal ideólogo.

Inicialmente fueron bautizados como los “cosmos”³³, aunque han pasado a la historia del arte contemporáneo español como el grupo de *Trama*, título de la revista que editaron coincidiendo con su exposición en la galería Maeght en 1976. Estos practicaban una pintura-pintura próxima a lo postulado por los *Supports-Surfaces* franceses (pintores como Claude Viallat, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze) haciendo gala de un discurso teórico duro y dogmático influido por las revistas *Tel Quel* y *Peinture, cahiers théoriques* y, muy especialmente, por la figura de Marcelyn Pleynet. Para los jóvenes miembros de Trama, había una única manera de pintar, y pintar era la única manera de hacer arte: ellos estaban en lo cierto y el resto de propuestas erraban en sus estrategias y objetivos³⁴. Lejos de la consciente apoliticidad de los pintores de la joven figuración madrileña (a quienes bau-

³¹ Tàpies publicó en *La Vanguardia española* un artículo (“Arte conceptual aquí”, 14 de marzo de 1973) criticando las prácticas conceptuales que se desarrollaban en España. En su opinión estas experiencias se quedaban en la “pura declamación contestataria, con los típicos infantilismos a menudo contraproducentes”. La réplica llegó poco después con otro texto de un grupo de artistas conceptuales que *La Vanguardia* rehusó publicar y que apareció en el número 21 de *Nueva Lente* (1973). En él los firmantes defendían su práctica en tanto ésta desplazaba y subvertía “el concepto de obra de arte y su presencia como objeto-sublímado, materia de contemplación mística e intuitiva, que mantiene paralizada a una vanguardia artística liquidada en sus intenciones o programas, sin ninguna opción hacia una auténtica praxis social, encerrada en sí misma, y esterilizada en un trabajo de estilo como transformación formal del lenguaje, y no de la realidad”.

³² LACRUZ NAVAS, J.: *El grupo de Trama*, vol 1., Zaragoza, Mira Editores, 2002, pp. 191 y ss.

³³ Lejos de las explicaciones de Parcerisas (“El nombre procedía de que eran en su mayor parte exploradores de territorios que nada tenían que ver con el arte conceptual”, PARCERISAS, P.: *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*. Ob. cit., p. 479), el bautizo de los “cosmos” corrió a cargo de Francesc Abad y Pere Portabella durante sus discusiones en el Instituto Alemán de Barcelona y obedecía a la inesperada radicalidad política de aquellos jóvenes recién llegados a Barcelona (Lacruz se basa en varias entrevistas con Portabella, Hernández Mor y Abad para confirmar este hecho, LACRUZ NAVAS, J.: *El grupo de Trama*, vol 1. Ob. cit., pp. 191-193).

³⁴ BROTO, J. M.; RUBIO, J.; TENA, J.: “Propuestas para un trabajo complejo”, en *Pinturas de José Manuel Broto, Javier Rubio y Gonzalo Tena*. Zaragoza, galería Atenas, 1974 (cat.). Pese a que el texto apareció firmado por los tres pintores, fue redactado en su práctica totalidad por Federico Jiménez Losantos que, además de realizar un extenso ejercicio teórico, traza una breve e intensa revisión de la historia del arte reciente en España (desde el informalismo, pasando por el pop, el op, y la pintura geométrica hasta el conceptual) descubriendo los errores y ca-

tizaron como “esquizos” y con quienes mantenían una rivalidad que desapareció con el tiempo), para los Trama, arte y política eran prácticas insolubles que debían ir acompañadas de un robusto andamiaje crítico. Desde principios de los setenta, los miembros del grupo militaron en el PC, después en Bandera Roja (Jiménez Losantos y Javier Rubio fundaron una célula maoísta en Zaragoza en el verano del 74) y posteriormente, tras la desaparición de BR, de nuevo en el PC hasta su legalización. Sus enfrentamientos dialécticos en el Instituto Alemán de Barcelona con el núcleo duro del GdT (Pere Portabella y Carlos Santos³⁵) no estaban relacionados con la militancia en la izquierda antifranquista ni con el grado de politización de su discurso (los Trama estaban “más a la izquierda” que el GdT, controlado por el PSUC, y sus bases teóricas eran más sólidas si cabe), sino, principalmente, con la práctica de la pintura, que los Trama defendían, y con la asunción de postulados más o menos nacionalistas³⁶.

La radicalidad teórica, política y formal del grupo se diluiría con los años. El caso de Broto es paradigmático en este sentido. Desde unos trabajos de un rigor geométrico extremo, desde una abstracción normativa que acompañaba de abstrusos textos salpicados de retórica marxista, Broto evolucionará hacia un tipo de abstracción lírica poblada por figuras orgánicas, mucho más “blanda” en términos formales, hasta arribar a un pseudoexpresionismo algo más sucio y gestual que se ajustaba perfectamente a las tendencias pictóricas que coparían la escena artística española e internacional durante los ochenta. Por supuesto, Broto, como sus compañeros de viaje, dejó de escribir textos teóricos³⁷ moderando considerablemente sus posturas políticas³⁸. El grupo Trama quedaría definitivamente disuelto hacia 1978, momento en que sus principales ideólogos, Federico Jiménez Losantos y Javier Rubio (que abandonaría la pintura para dedicarse a la crítica de arte y al periodismo), ya han iniciado un giro radical hacia la derecha liberal.

rencias de cada tendencia o escuela con el fin de enfatizar la pertinencia de la pintura-pintura: “Ante estas prácticas sin teoría, producidas a partir de motivaciones de la ideología dominante, se revela la necesidad de una práctica y una teoría fundadas en el materialismo histórico y en el materialismo dialéctico, que llevan a pensar la pintura en su especificidad integrada en el conjunto de prácticas sociales que en última instancia la determinan. No debe llevarse la lucha solamente en el plano de la transformación formal de la pintura sino extender su trabajo al nivel teórico propiamente político a fin de evitar ser recuperado como producto de mercado”.

³⁵ JIMÉNEZ LOSANTOS, F.: *La ciudad que fue, Barcelona, años 70*. Madrid, Temas de Hoy, 2007, pp. 65-66: “Nuestro debut como artistas maorrevolutos tuvo lugar frente a Jordi Portabella y Carlos Santos, verdaderos dirigentes de aquel espacio de libertad [el Instituto Alemán de Barcelona], que así solíamos llamarlos muy adecuadamente porque eran, siempre en la terminología izquierdista, zonas liberadas de la represión franquista”.

³⁶ Los artistas próximos al GdT acusaban a los Trama de anticatalanistas. Sin embargo, la exposición que les dedicó la galería Maeght en 1976 llevaba por título *Per una crítica de la pintura* y en su catálogo se incluía un texto de Tàpies (que apadrinaba la muestra) titulado “Situació de la pintura catalana recent”. De esta colectiva quedó excluido Carlos León, pintor vallisoletano, buen conocedor de las propuestas de la pintura-pintura francesa, con quien los Trama habían expuesto en Zaragoza y Valladolid. Curiosamente, León se sintió marginado por no pertenecer al ámbito cultural catalán. Pese a la frontal oposición al mercado que había mantenido el grupo, la colectiva en esta importante galería supuso un considerable éxito comercial que, de algún modo, contribuyó a la disolución de Trama.

³⁷ Juan Manuel Bonet ha valorado positivamente el hecho de que los Trama dejaran de escribir, defendiendo la pintura como práctica autónoma, no necesitada de una fundamentación teórica, ejercicio silencioso y solitario: “Mucho ruido y mucha furia rodeaba, creo que queda claro incluso sin necesidad de adentrarse en la selva de los textos, a aquellos pintores doblados de militantes. Pero a la postre, más importante que esas circunstancias, y, por eso, lo principal ahora no es leerles, sino volver sobre sus cuadros, iba a ser el hecho de que fueran conscientes (...) de que la pintura es un arte de soledad y silencio”. BONET, J. M.: “Las enseñanzas de la pintura-pintura”, recogido por LACRUZ NAVAS, J.: *El grupo de Trama*, vol 1, (1994). Ob. cit., p. 16.

³⁸ LACRUZ NAVAS, J.: *El grupo de Trama*, vol 2. Ob. cit., p. 13: “Broto considera que ha llegado el momento de hablar sólo con su pintura, fiel al rigor esquematista que en este momento le ocupa. Atrás deja una etapa de teorización sobre su trabajo, de discurso indisoluble de práctica y teoría, de una etapa pugnaz que a estas alturas se le antoja huera y quebradiza. Broto es consciente de que, en la medida en que se afianza su obra, transitar por los inestables meandros de teorías complejas supone un riesgo seguro y un lastre añadido a su pintura”.

Durante la segunda mitad de los setenta las propuestas de “cosmos” y “esquizos”, barceloneses y madrileños, convivieron en el espacio de Buades. Fundada en 1973 por Mercedes Buades, la galería tuvo a Juan Manuel Bonet, principal valedor de la joven figuración, como director artístico entre 1973 y 1974. En su primera temporada, Bonet marcó las directrices que la programación de la galería iba a seguir durante los años setenta y principios de los ochenta apostando decididamente por los figurativos madrileños (Franco, Cobo, Pérez Villalta, Molero, Quejido, Alcolea, Aguirre) a los que se sumarían los abstractos catalanes (Broto, Grau, Rubio y Tena exponen de manera conjunta en la temporada 76, en la que Broto lo hizo también de manera individual; a Tena se le dedicarían individuales en el 77 y 81, y a Grau en 1979) y algunos artistas próximos a los lenguajes conceptuales (Eulàlia Grau, Corazón, Criado, Schlosser, Lootz, Zaj)³⁹. Aunque Bonet abandona la dirección artística de la galería en 1974 debido a las excesivas presiones que recibía a la hora de confeccionar la programación por parte de Alcolea y Rafael Pérez Mínguez, en los años siguientes continuaría apoyando a los pintores del ámbito Buades⁴⁰, algunos de los cuales van a participar en las exposiciones que determinarán el rumbo del arte español y, por extensión, de las políticas culturales que lo impulsan durante los primeros años ochenta.

La primera y más influyente de esta serie de exposiciones fue *1980*, comisariada por Juan Manuel Bo-

net, Ángel González y Francisco Rivas en 1979 para la galería Juana Mordó. Estos tres influyentes críticos seleccionaron a diez jóvenes pintores (Alcolea, Broto, Campano, Cobo, Delgado, Ortuño, Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manuel Quejido y Ramírez Blanco) bajo los siguientes presupuestos: “Aquí y ahora, esta exposición no es a la postre sino un muestrario representativo de la que va a ser la pintura de los ochenta en nuestro país. / (...) Ahora que afortunadamente no está de moda el arte político, es urgente replantear la política del arte; ahora que la política no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela. / Estamos convencidos de que, de contarse con el apoyo adecuado, los ochenta van a constituir en la historia de nuestra pintura moderna un hito tan brillante por lo menos como lo fueron los cincuenta de cuya herencia y restos seguimos viviendo”⁴¹. Esta propuesta expositiva, de carácter indisimuladamente prescriptivo marcó las pautas de lo que debía ser (no de lo que era o había sido) la pintura española durante la primera mitad de la década de los ochenta, dejando definitivamente en la cuneta a todas aquellas prácticas próximas a los nuevos comportamientos que se habían caracterizado por su militancia antifranquista y su proximidad (ideológica y en ocasiones orgánica) a la oposición democrática.

Otras exposiciones impulsadas desde diversas instituciones públicas y privadas se encargarían de perpetuar el modelo planteado por *1980* (*Madrid DF*⁴², *Otras figuraciones*⁴³, *Ventiséis pintores, trece*

³⁹ Puede verse un esquema completo de la programación desplegada por la galería en *Galería Buades de 1973 a 2004*. Roma, Instituto Cervantes, 2004 (cat.).

⁴⁰ De hecho Bonet ha mantenido ese apoyo a lo largo de los años comisariando importantes exposiciones de los artistas que había defendido en los ochenta y contribuyendo con ello a que estos fuesen convenientemente valorados en la historia reciente del arte español.

⁴¹ BONET, J.M.; GONZÁLEZ, A.; RIVAS, F.: *1980*. Madrid, galería Juana Mordó, 1979. Algunos años después, el mismo Bonet admitió lo prescriptivo de sus propuestas: “(...) cuando *1980*, teníamos una visión demasiado militante y demasiado generacional de la escena española, queríamos obligatoriamente que la gente pintara y pintara de una determinada manera, proponíamos perentoriamente recetas”. BONET, J.M.: “Paseos de un impresionista”. *Lápiz* n° 105, 1994, p. 87.

⁴² Celebrada en el Museo Municipal de Madrid en 1980 y comisariada por Bonet y Narciso Abril (que le había sucedido como director artístico de la galería Buades), reunió obras de Aguirre, Albacete, Alcolea, Campano, Lootz, Baldeweg, Ortuño, Pérez Villalta, Enrique y Manolo Quejido, Schlosser y Serrano.

⁴³ Bonet y Rivas volvieron a ejercer como comisarios seleccionando a Aguirre, Alcolea, Barceló, Cobo, Franco, Galván, García Sevilla, Gordillo, Pérez Villalta, Quejido y Soto Mesa.

*críticos*⁴⁴, *Cota Cero*⁴⁵, entre otras). En un clima de calma democrática y euforia cultural, las posturas políticas con las que los artistas habían estado comprometidos durante los setenta quedan definitivamente olvidadas. Si revisamos las nóminas de creadores presentes en estas muestras, encontramos a artistas como Manolo Quejido (fundador de la CPAA junto con Liaño y Molero), Broto (próximo, como hemos visto, al PC durante los primeros setenta), Ferrán García Sevilla (recordemos el contundente discurso político de su etapa conceptual) y pintores como Alcolea o Pérez Villalta (enemigos declarados del arte militante y los nuevos comportamientos) compartiendo cartel en proyectos que legitiman el nuevo modelo político y cultural incidiendo en tres aspectos que en adelante estarán muy presentes en las políticas culturales de los gobiernos democráticos: la juventud de los artistas como criterio de valor, su forzosa integración en el circuito internacional del arte⁴⁶ y la necesidad de inscribir prácticas artísticas y realidad político-social en dos ámbitos absolutamente distanciados.

POLÍTICA CULTURAL VS. CULTURA POLÍTICA

En los dos epígrafes anteriores hemos intentado describir un doble movimiento (la politización y pos-

terior desactivación de la práctica artística) que, aunque en términos no muy precisos y corriendo el riesgo de caer en un evolucionismo que simplifique en exceso este recorrido, puede ponerse en relación con las “etapas” que en esos mismos años va cumpliendo el proceso transicional. A principios de los setenta se hace patente la creciente debilidad de la dictadura vislumbrándose el final de un régimen falto de apoyo social que parecía no tener ya ningún sentido en el contexto geopolítico occidental. Son los años en que el conceptualismo (povera, arte de acción, nuevos comportamientos, etc.) hace su aparición en la escena española (con un considerable retraso si atendemos a las primeras manifestaciones del conceptual internacional) convirtiéndose en una especie de lenguaje rupturista desde el cual articular una serie de críticas (en ocasiones, extremadamente ingenuas) dirigidas contra la falta de libertades y el precario sistema del arte. Propuestas a menudo retóricas, inmaduras y miméticas que tenían como denominador común la voluntad de realizar un acercamiento a la realidad social desde una práctica artística reflexiva, crítica y democrática.

Para algunos autores alejados de la corrección política impuesta por el pensamiento único encargado de mitificar⁴⁷ la ejemplaridad de nuestra transi-

⁴⁴ La muestra, organizada por María Corral para la Caixa en 1981, incluyó, entre otros, a Juan Antonio Aguirre, Albacete, Amat, Broto, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Carlos Alcolea, Manolo Quejido, Miguel Barceló, Carlos Franco, Grau, García Sevilla, Gordillo, Lamas, Navarro Baldeweg y Teixidor.

⁴⁵ Comisariada por Kevin Power en 1985, contó con los pintores José María Báez, Barceló, Broto, Campano, Claramunt, Delgado, Díaz Padilla, Dis Berlin, Farcía Sevilla, María Gómez, Juan Lacomba, Diego Lara, Carlos León, Molinero Ayala, Navarro Baldeweg, Pérez Villalta, Manolo Quejido, Sicilia, Juan Suárez, Uslé, Xesús Vázquez y Rafael Zapatero.

⁴⁶ Las palabras de Kevin Power son absolutamente reveladoras en este sentido: “Los objetivos de esta exposición son bastante simples: reflejar la variedad de la pintura española contemporánea, dejar en el aire la cuestión de quién la representa mejor en el momento actual, y llevar a cabo una contribución adicional al proceso de selección crítica que se inició con exposiciones como Madrid DE, Nuevas figuraciones y Veintiséis pintores trece críticos. La ambición fundamental compartida por todas estas exposiciones es el deseo de bosquejar una lista de nombres cuya comparación con patrones internacionales no sea sólo posible sino necesaria”. POWER, K.: “Corriendo tras las olas a la orilla del mar”, en *Cota cero*. Alicante, Diputación de Alicante, 1985 (cat.), p. 7. En esa misma dirección apuntaba el diagnóstico de Calvo Serraller a finales de la década: “Una de las primeras preocupaciones de las instituciones democráticas (...) fue promover la cultura más vanguardista de nuestro siglo, aquella que no había tenido la posibilidad de desarrollarse en el régimen anterior. Este ha sido el caso de la política oficial de promoción del arte contemporáneo entre 1976 y 1988, orientada básicamente a la realización masiva de grandes exposiciones de arte de vanguardia (...). / En la actualidad la situación de España es perfectamente homologable a la de sus países vecinos de Europa Occidental en cuanto a la oferta de exposiciones de arte”. CALVO SERRALLER, F.: “Diez figuras del arte español actual”, en *Antípodas*. Madrid, Ministerio de Cultura, Pabellón Español de la Expo '88 de Brisbane-Australia, 1988 (cat.).

⁴⁷ Cfr. ANDRÉ-BAZZANA, B.: *Mitos y mentiras de la transición*. Barcelona, El Viejo Topo, 2006; GALLEGO, F.: *El mito de la transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*. Barcelona, Crítica, 2008.

ción, la muerte del dictador no dio paso a una democratización efectiva de la vida política del país, sino tan sólo a una democratización formal, incompleta, necesariamente cuestionable⁴⁸. Del mismo modo, tal y como explicó José Luis Brea en su momento⁴⁹, tampoco en lo artístico se puede hablar de un antes y un después del dictador. Como hemos visto, las tendencias pictóricas que acapararán la atención crítica durante los ochenta habrían tenido su punto de arranque a principios de la década anterior. Al mismo tiempo, y aunque los grupos más radicales en términos políticos habían desaparecido (GdT, LFL), los nuevos comportamientos iban a tener cierto recorrido muerto Franco en la obra de artistas como Jerez, Schlosser, Lotz, Miura, Morquillas, Bados, Garhel o Corbeira.

En cualquier caso, si en lo artístico puede hablarse de una ruptura entre las experiencias de cariz conceptual y aliento político por un lado, y la pintura visualista, decorativa y apolítica (neofiguraciones y neoexpresionismos) por otro, ésta debe ponerse en relación con las políticas culturales que las administraciones públicas (también algunas fundaciones privadas como Juan March o la Caixa) van a desplegar

desde principios de los años ochenta⁵⁰. En las programaciones expositivas de estas instituciones no se dedicó ni una sola revisión a los nuevos comportamientos, no hubo ninguna muestra que pusiese en valor las experiencias conceptuales, ya fuese de manera colectiva (como una realidad artística vinculada a una oscura etapa política por fin superada) ni individual (a principios de los ochenta artistas como Torres, Muntadas o Zaj, por ejemplo, ya habían realizado algunas interesantes aportaciones tan merecedoras de exposiciones individuales como lo era el pujante trabajo de Barceló). Tan solo la controvertida y para muchos fracasada *Fuera de formato*⁵¹, celebrada en el Centro cultural de la Villa de Madrid en 1983, trató de recuperar aquellas experiencias poniendo de manifiesto su vigencia.

La transición ha sido en muchos sentidos un proceso de olvido medido, un ejercicio de memoricidio del pasado reciente que parecía justificarse por el miedo a una involución política (una intervención militar) que podía haber frustrado el pacífico establecimiento de la democracia. Bajo ese horizonte, entre 1974 y 1977 el PC moderaría paulatimamente sus posi-

⁴⁸ Partiendo de un análisis teórico político, García Travijano denuncia las imperfecciones de nuestro sistema democrático basándose en el incumplimiento de los tres principios democráticos fundamentales: elección de los gobernantes, representación del electorado y división de poderes. Trevijano relaciona las imperfecciones del sistema actual con la mendacidad inherente al proceso transicional: “basta desvelar una gran mentira, como la de la transición, y todo cobra sentido genuino. Sin este descubrimiento repentino de la verdad todo en España sería oscuridad. Nada se comprendería. Los efectos de la Gran Mentira son ya indisolubles. (...) Sin saber que esto no es una democracia formal, sino una formal oligarquía, nadie tiene respuesta para explicar lo que nos pasa. Y los hechos estolidizan las opiniones. Sólo sabiendo que todo es mentira adquiere sentido inteligible la realidad política” (GARCÍA-TREVIJANO FORTE, A.: *Frente a la gran mentira*. Madrid, Espasa, 1996, p. 12). El propósito de Vidal-Beneyto es rectificar una muy extendida visión de la transición que otorga el peso del cambio a una serie de políticos aperturistas, herederos del franquismo y autoproclamados adalides de la democracia (Fraga, Suárez, Fernández Miranda, Juan Carlos I), que habrían sabido conducir el proceso de reforma con inteligencia y moderación. Esta versión de los hechos no contempla la incontestable presión de los movimientos sociales, sindicatos, partidos de izquierda y Juntas democráticas que representan los verdaderos y necesarios antecedentes de la democracia, hoy olvidados, y que posibilitaron la transición político-social (VIDAL-BENEYTO, J.: *Memoria democrática*. Madrid, Foca, 2007). Por su parte, Jorge Verstrynge entiende la transición como un proyecto incompleto proponiendo algunas medidas encaminadas a completar una segunda transición española hacia la democracia (VERSTRYNGE, J.: “Transición o traición”, en <http://www.ciudadano.eu/>, fecha de consulta 15.02.2009).

⁴⁹ BREA, J.L.: *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*. Amsterdam, SPU publishers/Contemporary Art Foundation, 1989.

⁵⁰ Cfr. MARZO, J.L.: “El ztriuño de la z nueva? pintura española de los 80”, en VV.AA.: *Toma de partido. Desplazamientos*. Barcelona, Diputación de Barcelona, 1995; MARZO, J.L.; BADÍA, T.: “Las políticas culturales en el Estado español, 1985-2005”, en <http://soymenos.net/> (fecha de consulta 14.12.2008).

⁵¹ VV.AA.: *Fuera de formato*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983 (cat.). Una completa reconstrucción de la exposición, así como un análisis exhaustivo de la gestación y repercusión del proyecto puede encontrarse en la tesis doctoral de GUTIÉRREZ SERNA, M.: *Fuera de formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*. Madrid, Universidad Complutense, 1997.

ciones y exigencias políticas (la ruptura democrática que implicaba la convocatoria de un referéndum sobre el modelo de estado y la apertura de un periodo constituyente) con el fin de participar en el reparto de poderes que el juego democrático iba a establecer. De alguna manera, ese posibilismo político tendría su correlato en la evolución teórico-artística que a grandes rasgos hemos tratado de describir en la obra de creadores como Broto, García Sevilla, Quejido y Molero (podríamos hablar de una deriva similar en Alfonso Albacete o Miquel Barceló). Estos artistas, que en la primera mitad de los setenta se encuentran más o menos próximos a los nuevos comportamientos⁵² y que en términos políticos participan de las reivindicaciones de la izquierda antifranquista, acomodarán su práctica artística y sus posicionamientos políticos a la nueva situación democrática y a las exigencias de las políticas culturales y de las lucrativas dinámicas mercantiles que la promocionan y legitiman.

Como no podía ser de otra manera, el olvido programado del que hablamos afectó de manera paradigmática a aquellas prácticas artísticas que se habían aliñado políticamente con el antifranquismo militante. Las estrategias culturales de los gobiernos socialistas⁵³, buscando la pátina de juventud y novedad que legitimase su gestión, y equivocando los modos de satisfacer la deuda cultural contraída por el régimen fascista, prefirieron encumbrar a jóvenes creadores fácilmente ex-

portables (Barceló)⁵⁴ antes que reconocer (recordar) el trabajo de artistas de sólidas trayectorias que, bajo premisas intelectuales mucho más elaboradas, habían participado de una praxis artística que compartía los objetivos democráticos de la oposición antifranquista. Ésta, recién llegada al poder (o tal vez no, enseguida veremos por qué), parecía haber olvidado aquel compromiso adquirido con la ciudadanía que, ineludiblemente, debía pasar por el fomento de una cultura no sometida a las industrias del ocio y el entretenimiento, condición a todas luces imprescindible para el correcto desarrollo del juego democrático. Tomás Llorens explica esta situación como sigue:

Ese olvido del pasado [de todas aquellas prácticas artísticas críticas con la realidad política de la dictadura], por tanto, no representa una falta de posición política por simple abstención. Es la expresión artística de una voluntad deliberadamente política, que preside lo que ha sido el proceso más importante en la historia de España desde la Guerra Civil, el proceso de la transición, basado precisamente en esa voluntad de olvidar políticamente, porque es políticamente conveniente olvidar. El arte de los 80, el que encuentra su primera expresión paradigmática en esa exposición de la galería Juana Mordó, es el arte que abre ese periodo, porque es la expresión artística del mundo político de la transición y responde a los mitos políticos de la transición, a las creencias colectivas que movilizan

⁵² Aunque la pintura de Broto y el arte conceptual parecían estar muy alejados en términos artísticos, resulta curioso que recientemente Jiménez Losantos haya llamado la atención sobre lo cercanas que estaban sus propuestas. JIMÉNEZ LOSANTOS, F.: *La ciudad que fue, Barcelona, años 70*. Ob. cit., pp. 69 y 70-71: “Pero ¿por qué el anonimato? Además de las razones ideológicas, las más ostensibles, había otra, incofiable para mí por entonces y que aparece una vez pasados los años. Se trata de lo cerca que estábamos de ese arte conceptual al que por razones ideológicas o, paradójicamente, conceptuales, nos enfrentábamos”. A lo que añade: “Todo el movimiento que desemboca en la pintura-pintura, la opción estética que nosotros habíamos elegido, pese al elaboradísimo o embrolladísimo discurso teórico que la sustenta, está lleno de elementos típicos del llamado arte conceptual, desde las vanguardias primíparas después de la Primera Guerra Mundial, hasta el arte antirartístico de mayo del 68. Visto en perspectiva, el antecedente de la pintura-pintura, es decir, del movimiento Supports-Surfaces patrocinado por Pleynet, es una continuación, sino una continuidad, de BMPT, el grupo cuyas instalaciones reflexionaban sobre la superficie pintada, el bastidor, la pared, el techo, el suelo. Incluso en la pintura-pintura de nuestro grupo, el de Trama, es evidente la continuidad con la reflexión sobre el cuadro, la abstracción y el color que vemos en la pintura del Malevitch anterior a los años veinte o del Rothko posterior a los sesenta; en los dibujos de Rodchenko o del expresionismo abstracto”.

⁵³ Sobre la desastrosa política cultural del PSOE véase BRADLEY, K.: “El gran experimento socialista”. *Brumaria* n° 2, 2003 (1996); así como la inteligente crítica de VILLAESPESA, M.: “Síndrome de mayoría absoluta”. *Arena Internacional* n° 1, 1989.

⁵⁴ Sobre estos aspectos es especialmente revelador el ensayo de MARZO, J.L.: “El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80”. Art. cit.

las energías de la voluntad colectiva tanto en las votaciones como en los medios de comunicación: el mito de una tradición liberal española y la voluntad de reanudar esa tradición liberal, el regeneracionismo, las primeras vanguardias, la Institución Libre de Enseñanza; toda una mitología que se basaba en una especie de estado de inocencia, previo a la Guerra Civil, en el que libertad y apoliticidad iban de la mano. (...) / Dos mitos, pues, el de reanudar la tradición liberal y el acercarse a Europa, son los que predominan en el clima político de los años que se extienden desde el 76 a buena parte de los 80. Me atrevo a sostener que el arte de los 80 es la expresión artística oficial y oficialmente protegida. Incluso en sus variantes más festivas, más efímeras, más frívolas. El mito o la creencia de que España iba a aportar a Europa una cierta exaltación implícita en el espíritu nacional, un cierto talante entre bravo y lúdico, entre juvenil, castizo y desenfadado, de que, en fin, la célebre movida iba a ser el principal renglón de la exportación en el escándalo de la producción cultural española⁵⁵.

Queremos aventurar dos hipótesis complementarias que pueden ayudar a comprender cómo y por qué se llegó al estado de cosas que tan acertadamente describe Llorens. Es decir, por qué las políticas culturales de los gobiernos democráticos condenaron al olvido a las prácticas críticas (conceptualismos, nuevos comportamientos), militantemente antifranquistas, para acabar instalando en la sociedad una serie de imágenes, funciones y arquetipos del (y para el) arte que lo convierten en un simple objeto decorativo, en un divertido pasatiempo o en la creación excéntrica y genial de un individuo talentoso.

En primer lugar, y aunque pueda parecer una explicación demasiado simplista, hay que tener en cuenta cuál es la situación política del PSOE durante la dictadura y la transición. Su protagonismo dentro de la oposición democrática sólo aumenta en la década

de los setenta (especialmente, tras el congreso de Suñerres en octubre del 74, en el que Felipe González fue elegido secretario general) y, si lo comparamos con el enorme poder de movilización y las sólidas estructuras organizativas del PC, seguiría siendo muy reducido hasta las primeras elecciones. El espectacular avance del PSOE corre paralelo al posibilismo y la progresiva moderación del discurso del PC, que en abril del 77 acabaría aceptando la bandera, la monarquía y la unidad de España con el objetivo de participar en el proceso electoral que se avecinaba. En las elecciones de 1977, el PSOE obtiene 118 escaños; en 1979, 121; y 202 en 1982. El PC consiguió 20, 23 y 4 representantes en esas mismas citas. El socialismo, recién arribado al poder, necesitaba que su gestión política apareciese recubierta de un halo de radiante novedad promocional ante los ojos del electorado (recordemos su eslógan de campaña en 1982, “por el cambio”). A partir de entonces, en nuestro país se abre un periodo de creciente instrumentalización y politización de la vida cultural que todavía hoy parece no haber alcanzado su cota máxima. Las distintas administraciones dedican grandes presupuestos a la promoción cultural, que será cada vez más rentable en términos mediáticos y, por lo tanto, electorales. Y, obviamente, a principios de los ochenta al PSOE no le interesaba reconocer ni mucho menos dar continuidad a las aportaciones del conceptualismo que se había desarrollado en los últimos años de la dictadura desde posiciones políticas casi siempre cercanas al PC. La nueva pintura de los ochenta, en clave figurativa, abstracta o neoexpresionista, se descubrió de inmediato como un arte dócil y apolítico que ayudaría a cerrar definitivamente la puerta al posible reconocimiento del papel de la oposición antifranquista en el advenimiento de la democracia. Movimientos de oposición de los que el PSOE estuvo ausente durante demasiados años y que siempre controló el PC, un nuevo rival electoral que en adelante encontraría a su izquierda.

⁵⁵ LLORENS, T.: “El arte español de los 80: una visión polémica”, en VV.AA.: *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*. Madrid, Fundación Argentaria, 1998, pp. 110-111.

La segunda hipótesis va un poco más allá y ha sido enunciada con claridad por José Vidal-Beneyto. Éste defiende que la transición española no supuso una verdadera democratización de la vida política, sino tan sólo una democratización aparente, superficial, que permitió perpetuarse en el poder a la clase política franquista mediante una reforma “de la ley a la ley”. Como en lo político el cambio había sido relativamente pequeño (una mera autotransformación llevada a cabo por los herederos del régimen), la cultura y el arte debían imbuirse de un espíritu joven, rupturista, transgresor y en apariencia liberal que contribuyese a proyectar en el extranjero la imagen de un país efectivamente renovado. La

nueva y amnésica democracia necesitaba un arte nuevo como imagen comercial de un país en pleno cambio⁵⁶.

La nueva pintura de los ochenta y, sobretudo, la Movida desempeñaron ese papel promocional. Al amparo de los gobiernos socialistas, recordada hoy con nostalgia y hábil voluntad instrumentalizadora⁵⁷, la Movida parece responder a una especie de pragmatismo individualista que se abre paso tras el desvanecimiento del idealismo colectivo. Introspección lúdica que desplaza cualquier tipo de compromiso político o social⁵⁸. “Aire fresco”⁵⁹ que haría olvidar por qué era necesario abrir las ventanas.

⁵⁶ VIDAL-BENEYTO, J.: *Memoria democrática*. Ob. cit., p. 188-192. Estas mismas ideas fueron expuestas por el autor en la mesa redonda *Política y cultura en la transición* (MACBA, Barcelona, 8 de octubre de 2003) dentro del proyecto *Desacuerdos* (www.desacuerdos.org).

⁵⁷ VV.AA.: *La Movida*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2007 (cat.).

⁵⁸ ALMODÓVAR, P.: *Patty Dipbusa*. Anagrama, Barcelona, 2007 (1991). “No teníamos memoria e imitábamos todo lo que nos gustaba, y disfrutábamos haciéndolo. No existía el menor sentimiento de solidaridad, ni política, ni social, ni generacional, y cuanto más plagiábamos más auténticos éramos”.

⁵⁹ “La movida representó aire fresco, pero era de ventilador o, en el más moderno de los casos, de aire acondicionado. La supuesta modernidad ejercida por la movida —pintores, escritores, cineastas, etc.— dejó en la cuneta cualquier reflexión sobre los motivos por los cuales era necesario el aire fresco: sobre los orígenes y desarrollos de la tragedia social y política que el Franquismo había gestado, y por cuyo contraste podíamos llamar rabiosamente modernos los usos y prácticas creativos de aquellos años de incipiente democracia. Pero no: la movida se entregó a la juega (necesaria, ansiada, sin duda) mientras que cientos de intelectuales que se había comido los peores años de la dictadura y que habían soñado con una sociedad racional y comprometida se preguntaban, entre alucinados y desesperados, cómo era posible que se estuviera tirando por la borda tanto esfuerzo, tantas ilusiones y sinsabores. Muchos de ellos no encontraron respuesta, simplemente porque no se les ocurrió pensar que la movida era el fantasma de siempre, pero vestido a la moda y viviendo entre discotecas y rayas de perica”. MARZO, J. L.: “Almodóvar y la farsa de la modernidad”. Disponible en <http://www.soymenos.net/> (fecha de consulta 10.12.2008).